CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)

BIADIG | BIBLIOTECA ÁUREA DIGITAL DEL **GRISO** | 26

CERVANTES Y EL ARTE NUEVO DE NOVELAR

Paula Renata de Araújo
Universidade de São Paulo

Como ya se sabe, el Siglo de Oro es un período privilegiado con relación a la variedad de formas narrativas: novela pastoril, novela morisca, novela bizantina, novela dialogada de tradición *celestinesca*, novela picaresca, *relatos de sucesos*, fantasías y cuentos morales[1], además de una cantidad de prosa sin clasificación precisa por tratarse muchas veces de formas híbridas, caracterizadas por el entrecruce de módulos narrativos[2]. En ese contexto, la literatura cervantina es protagonista de diversas innovaciones en el arte de la prosa. Aparte de las novedades traídas por el *Quijote*, hasta 1613, año de la publicación de las *Novelas ejemplares*, no teníamos en la literatura española una auténtica *novela corta*. Tal como menciona Cervantes en su prólogo, es él el primero que *ha novelado* en lengua castellana.

La multiplicidad de géneros narrativos que se desarrollan en la España de los siglos XVI y XVII dificulta, en cierta medida, una adecuada descripción de algunos rasgos de la construcción de la novela corta como género. Sin embargo, al mismo tiempo, conduce al entendi-

[1] Rey Hazas, 1982, p. 65.

[2] Víctor Infantes observa el problema de la nomenclatura en la prosa renacentista: «No es éste lugar ni ocasión (siglo XVII-España) de desentrañar definiciones y propuestas denominativas: prosa, prosa de ficción, novela, narrativa idealista, etc., que cada cual lleva en sus haldas su cada cual; en poco o en nada van a cambiar los textos, pero sí de llamar la atención sobre las desatendidas rotulaciones de las propias obras: libro, tractado, historia, vida, etc.» (Infantes, 1989, p. 468).

Publicado en: Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.), *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015 (Biblioteca Áurea Digital, BIADIG, 26), pp. 21-29. ISBN: 978-84-8081-422-5.

miento amplio de su esencia, pues una de las características principales de este tipo de narrativa es su pluralidad, su apertura para el contacto con las más variadas formas literarias, lo que hace que el género sea casi tan popular como las comedias de su tiempo[3].

García López en su edición de las *Novelas ejemplares* afirma que «el género de referencia de la colección lo constituye la novela corta italiana, y en menor medida el cuento medieval»[4]. La cuestión no siempre se restringió a eso, puesto que también hubo una tendencia a vincular las *Novelas ejemplares* a la tradición medieval de los *exempla*[5] sobre todo porque Cervantes optó por nombrar su colección como *Novelas ejemplares*, lo que la vincula, no sin alguna ironía, a la tradición de textos de la literatura didáctica.

Es posible ofrecer algunas hipótesis, pero la polémica de la ejemplaridad de las novelas cervantinas sigue vigente. Al nombrar sus novelas como ejemplares, Cervantes desvía al lector de una posible clasificación de sus narrativas en los moldes de las de Bocaccio, que eran vistas en la época como inmorales, por su contenido lascivo. Muchos escritores en aquel período veían en la obra de arte la posibilidad de aliar valores morales y entretenimiento. Esto se debe a varios hechos; uno de ellos es una especie de cuidado con las prescripciones del Concilio de Trento, e incluso, en su mismo prólogo, Cervantes se enorgullece, no sin alguna ironía, de la honestidad de sus relatos y dice que ya no tiene edad para «burlarse con la otra vida».

Por otra parte, es necesario tener en cuenta que las ideas aristotélicas interfieren de modo considerable en la España del siglo XVI, además de las ideas de otros autores clásicos como Horacio y Cicerón, y con frecuencia se observa una preocupación moral presente en

[3] Hay, entre otros ejemplos, la clásica referencia que hace Avellaneda en el *Quijote* apócrifo de que Cervantes escribía comedias en prosa: «Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas: no nos canse». También Lope de Vega, en su novela *El desdichado por la honra*, establece una analogía entre comedia y novela: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte». Informaciones aportadas por Melchora Romanos en el curso «Cervantes e Lope de Vega: Poética, Retórica e consolidação dos gêneros literários», en la Universidad de São Paulo, en 2006.

[4] Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. LXI.

[5] Hay, por ejemplo, el extenso trabajo de Walter Pabst, que aborda ese vínculo. Ver Pabst, 1972, pp. 20-30.

la literatura que, a su vez, se basa en principios clásicos de composición. Las narrativas ejemplares coinciden con la preocupación moral que se unía al modo de narrar. Todo formaba parte de un conjunto en el cual ética y estética se complementaban. Es muy conocido el precepto horaciano de *deleitar aprovechando*.

Al vincularse a la tradición de textos didácticos por medio del título y de alguna "moraleja" que suele aparecer al final de novelas como *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes se remite de alguna manera a las bases, al surgimiento de la prosa en lengua española y, más específicamente, parece dialogar con una obra muy importante dentro de esa tradición: *El libro de ejemplos del Conde Lucanor* (1335). El libro está compuesto de relatos breves llamados *ejemplos*, que bien podrían ser apuntados como uno de los precursores de la novela corta. Sin embargo, la crítica más reciente señala como problemática esa aproximación en la época de Cervantes. Blasco afirma:

> Tanto Krömer como Pabst, al hacer la historia de la novela corta en la tradición occidental, son capaces de percibir la originalidad de la fórmula cervantina y la independencia de sus novelas respecto a la fórmula italiana de la novella. Pero, a la hora de explicar tal independencia insisten —la verdad que con razones no siempre convincentes— en la deuda de la narrativa breve española [...] respecto a la tradición medieval de los *exempla*. Con suficiencia, Laspéras demuestra que el *exemplum* y la novela tal y como Cervantes la practica, constituyen tanto semántica como sintácticamente, formas tan alejadas que toda confluencia entre ellas resulta de difícil justificación[6].

Sería en cierto modo natural, como afirma Pabst, aventurar la hipótesis de que la novela en lengua española surge de la evolución de la narrativa de los *exempla*, con alguna influencia de la literatura oral y de las traducciones de la *novella* italiana. Sería interesante pensar la narrativa cervantina como la de un autor que retoma sus antecesores literarios. Se trataría pensar en una literatura que evoluciona de forma lineal en dirección a la modernización del relato corto que parte de la literatura didáctica, de los *cuentecillos con moraleja*, hacia la formación de una novela corta moderna culminando con los relatos

[6] Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. xx.

de la colección cervantina[7]. Sin embargo, por otro lado, visualizamos la distancia que hay entre esas dos formas narrativas y, sobre todo, por la fuerza con la que la *novella* italiana conquista al público español. Encontramos, por ejemplo, ya en la literatura italiana, narrativas reunidas bajo el título *Historias trágicas ejemplares* de Matteo Bandello (1589)[8]. ¿No podría Cervantes haberse inspirado en el título de la colección italiana al nombrar a las suyas *Novelas ejemplares*?

Al tratarse de un terreno donde la riqueza literaria reside exactamente en la multiplicidad de las formas narrativas que se encuentran en la formación de nuevas poéticas y géneros literarios, preferimos en este caso usar la palabra *construcción*, buscando captar los recursos, las herramientas de las cuales se vale Cervantes para la formación de su arte de *hacer novelas*.

Hasta principios del siglo XVII no había publicaciones de tratados con teorías sobre la novela corta en un sentido estricto, incluso porque la novela no poseía la consistencia suficiente para tanto. Lo que se tiene como material para pensar en una posible "poética" del género son las observaciones teóricas que se hallan dispersas en las obras, en los prólogos y también en las reescrituras de los tratados de poética. López Pinciano, con su *Filosofía antigua poética*, es considerado una de las fuentes principales de la teoría literaria de Cervantes[9]. La relación que hay entre algunas reflexiones cervantinas y el pensamiento de Pinciano es ilustrada, por ejemplo, cuando se destaca la semejanza de las observaciones teóricas que expone el Canónigo de Toledo en la Primera parte del *Quijote* y las que aparecen en el tratado de Pinciano.

Dentro de las preceptivas relacionadas con el género narrativo en Pinciano, se puede destacar una modalidad que se denomina *episodio* y que estaría más próxima a lo que Cervantes llama *novela*:

[7] Pabst defiende la teoría de que la novela corta española deriva de la tradición de los *exempla* y también de una literatura oral: «Esta novela corta no escrita, apenas si estará documentada o descrita en exposiciones teóricas. Sin duda alguna los *exempla* pueden ofrecer una primera ojeada sobre el campo de la novela corta como género literario» (ver Pabst, 1972, pp. 20-30).

[8] Se refiere a los catorce episodios de *Novelliere* de Matteo Bandello (1485-1561), traducidos de la versión francesa de Boistuau y Belleforest, que se publicaron en España con el título *Historias trágicas ejemplares* en 1589.

[9] «El inteligente y lúcido tratado de El Pinciano ha venido siendo considerado por la mayoría de los críticos como la fuente principal de la teoría de Cervantes» (Riley, 1971, p. 18).

> Así es la verdad, respondió Ugo, mas yo no he dicho que toda fábula tiene episodios. Ahora lo digo; que las principales —que son épica, trágica y cómica—, necesariamente los deben tener; aquélla largos, y éstas dos últimas, breves; esotros poemas son estrechos, y para su cumplimiento les basta fábula sola. Advierto que cuando digo fábula, solamente entiendo el argumento —que por otro nombre dice hipótesi, o cuerpo de fábula—, y cuando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca, y cuando dijere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente[10].

De ese modo, una posible interpretación es la de que el episodio (*novela*) estaría naturalmente inserto en una fábula que le sirve como marco narrativo. Sería el caso de *El curioso impertinente*, que aparece intercalada en la Primera parte del *Quijote*, la novela dentro de un marco narrativo en el interior del cual posee alguna independencia con relación al mismo.

Las novelas de Boccaccio, por ejemplo, están insertas en ese marco narrativo: un grupo de personas cuenta historias, y cada día hay un tema diferente escogido por ellos mismos. El marco narrativo es una estrategia que mantiene de manera satisfactoria los preceptos de unidad de acción, espacio y tiempo impuestos por el pensamiento teórico. Era una manera de someter un contenido variado (diversas historias) a una acción general y continua que al mismo tiempo transcurre dentro de un ámbito temporal y en un lugar determinado[11].

Aunque haya sido una fórmula repetida innumerables veces, es en la propia literatura italiana donde surgen las primeras reacciones con relación a la obligatoriedad del marco narrativo. En el *Novellino*, de Masuccio Salernitano, ya se encuentra una nueva manera de reunir las cincuenta historias por medio de una especie de dedicatoria —*esordio*— y una "conclusión". Ya el rompimiento más enfático con el marco narrativo se da con Bandello, que substituye el marco por una especie de ficción ambiental en la dedicatoria, lo que le permite desmarcar las circunstancias concretas de la narración y dedicar su relato a un personaje[12].

[10] López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 169.
[11] Pabst, 1972, p. 140.
[12] Paredes Núñez, 1986, p. 125.

A partir de ese momento, la *novella* italiana ya empieza a recorrer un camino nuevo en dirección a la novela independiente. Bandello desarrolla algunas posibilidades, pero es de la recepción de su obra por otros de donde surge un cambio definitivo con la obligatoriedad del marco narrativo[13].

En España, hay buenos ejemplos de novelas insertas dentro de obras mayores; en ese caso tales relatos aparecen como elemento secundario, y no es en ellos exactamente donde reside la riqueza literaria de esas obras, por ejemplo, las novelas que incorporan Montemayor en la *Diana* o Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*. Esa práctica, como se sabe, es seguida por Cervantes, el cual, desde *La Galatea*, intercala novelas en sus obras, culminando con la expresividad de las que son incorporadas en el primer *Quijote*[14]. Cervantes parece haber estado gran parte de su trayectoria como prosista reflexionando sobre la composición del género, y, para algunos críticos como Montero Reguera, existe la hipótesis de que el *Quijote* hubiera sido pensado primeramente como una novela corta, ya que era el género que mejor había cultivado hasta el momento y que poco a poco fue dialogando con formas similares hasta transformarse y componer un todo[15].

Es interesante pensar que Cervantes parece haber tomado una importante decisión con respecto a su repertorio de novelas al escribir el segundo *Quijote,* pues el lector se encuentra con las siguientes declaraciones*:*

> También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con priesa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz[16].

Blasco[17] afirma que, para Cervantes, originalmente las novelas dependían de un marco narrativo y que solo después el autor se libera

[13] Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 134.
[14] Montero Reguera, 2006, p. 19.
[15] Montero Reguera, 2006, p. 21.
[16] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 876.
[17] Cervantes, *Novelas ejemplares*, 2001, p. x.

del mismo, probablemente por las razones mencionadas. En el caso específico de algunas novelas, por su composición anterior a 1605, no se puede afirmar si fueron o no escritas para ser independientes o para formar parte de una obra mayor. Un caso muy especial es el de *Rinconete y Cortadillo*, que ha sido mencionada dentro del *Quijote*, por estar en la misma maleta en que se encontraba *El curioso impertinente*, pero que no llega a ser incluida en la obra y *sale a la luz por sí sola* en 1613.

La publicación de una traducción francesa de *El curioso impertinente* fuera del *Quijote* en 1608[18] es un hecho que se debe tener en cuenta al analizar las declaraciones presentes en el *Quijote*. Cervantes había acabado por percibir que era el momento de valorar toda la *gala y artificio* presentes en sus novelas y estratégicamente les da mayor evidencia cuando publica una colección solo para ellas. Tal vez simplemente siguiese la tendencia natural del género. Lo que hay es cierta hesitación (incluir o no incluir *Rinconete y Cortadillo*), que culminaría con el antológico pasaje del capítulo 44, en el cual, a lo que parece, hay una especie de transferencia de las novelas del lugar que hasta entonces ocupaban de "episodios adjuntos a la fábula" para convertirse en un conjunto independiente y ser entonces, de ese modo, mejor apreciadas por el lector, que estará atento a todo su *artificio*. Este pasaje podría ser visto como un anuncio de la publicación de la colección de las *Novelas ejemplares*.

Sin embargo, aunque fueron publicadas de forma independiente, en el prólogo de las *Novelas ejemplares* hay todavía un indicio interesante, una especie de huella de lo que hubiera sido el marco narrativo, una manera sutil, pero muy curiosa, de unirlas unas a las otras:

> … y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí[19].

[18] Según José Montero Reguera, «En francés se registra una traducción de los capítulos 33, 34 y 35 (la *Novela del Curioso impertinente*) en 1608» (Montero Reguera, 2006, p. 19). Traducción nuestra.

[19] Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 18.

Observemos en el fragmento la cuestión de la unidad. De alguna manera, Cervantes une sus novelas en el mismo propósito, como si todas convergiesen a un mismo objetivo, el del *deleitar aprovechando*.

El binomio "unidad y variedad" con el cual se encuentran los novelistas desde Boccaccio tiende a favorecer la creación de una serie de estrategias por parte de los autores al tratar un género que es múltiple en su esencia. Esas estrategias acaban por hacer que esté siempre en su horizonte, en mayor o en menor grado, la cuestión del marco narrativo. Pinciano reflexiona sobre la cuestión:

> Dicho esto, dijo Ugo: Dicha la esencia y división de la fábula en especies genéricas —que las especies son tantas como fue dicho de los poetas—, resta saber de las condiciones dellas; las cuales son tres pares contrarios, porque la fábula debe ser: una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil[20].

Para que se tenga una narrativa ideal, es necesario que su autor sepa organizar de forma equilibrada diversos pares de contrarios. Entre ellos, se propone que, en la fábula, son igualmente importantes la unidad y la variedad. Más adelante, explica más detalladamente ese par:

> Acerca de lo primero, digo: que la fábula, en doctrina de Aristóteles, es como un animal perfecto y acabado, el cual ha de ser uno y simple, porque el que no lo fuera, sería monstruoso; como si digamos un león: si tiene todas sus partes de león, cabeza, pecho, vientre y lo demás, es un simple y perfecto; y si por ventura tuviese el pecho o otro miembro cualquiera de otro cualquier animal, no se dirá uno y simple, y que consta de una sola naturaleza, sino monstruo, porque tiene más naturalezas[21].

En el prólogo de las *Novelas ejemplares*, Cervantes curiosamente parece dialogar con esa poética, cuando una vez más expone sus expectativas con relación a la recepción del género:

> Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca[22].

[20] López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 183.
[21] López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 183.
[22] Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 17.

Parece que el lector que busque *hacer pepitoria*, complicando la lectura al buscar todas las partes de la "fábula", nada encontrará. La impresión es la de que Cervantes ironiza respecto a tales exigencias poéticas, por el modo como ellas son expuestas y ejemplificadas, por medio de la metáfora del animal que debe poseer todas sus partes "normales", no transgrediendo ninguna ley natural. Podría también referirse a la propia ausencia de la fábula en sí, ya que aquí hay solo los *episodios* (novelas) independientes, sin un marco narrativo que les sirva de fábula.

Como se puede ver, una vez más Cervantes realiza importantes reflexiones acerca de la prosa de su tiempo: su teoría y su labor creadora son literalmente inseparables, como ya decía Riley. No nos sorprende, no obstante, el hecho de que siendo el primero en novelar, o sea, en explorar este género en la literatura española, el autor evidencie un amplio dominio de las técnicas de composición.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1998.

— *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.

Infantes, Víctor, «La prosa de ficción renacentista», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 467-474.

López Pinciano, Alonso, *Filosofía antigua poética*, Madrid, Thomas Iunti, 1596. Existe una edición facsimilar que se encuentra disponible en <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B17859657&idioma=0>.

Montero Reguera, José, «Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance», en Maria Augusta Vieira (ed.), *Dom Quixote a letra e os caminhos*, São Paulo, EDUSP, 2006, pp. 19-20.

Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

Paredes Núñez, Juan Salvador, «*Novella*. Un término y un género para la literatura románica», *Revista de Filología Románica* (Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid), IV, 1986, pp. 125-140.

Rey Hazas, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, l, 1982, pp. 65-105.

Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.